



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## Universitätsbibliothek Paderborn

### Das Leben Raphaels

Grimm, Herman

Stuttgart [u.a.], 1903

Piero della Francesca in Città di Castello.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-47194](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-47194)

die ich oben schon nannte, enthält voller als jedes andere Madonnengemälde seiner Hand die Ruhe, die auch die Seele eines Kindes erfüllt. Nur aus dem Nachklang eigener Erinnerung heraus meint man, habe ein Maler das so fühlen können. Wie das Kind aus dem Gemälde heraus uns ansieht! So machen die Kinder nach dem Schlafen die Augen groß auf als wachten sie, während sie noch im Traume sind. Kein Maler, so weit die Welt ist, hat das zu malen gewußt wie Raphael und keiner vielleicht erlebte es so wie er. Nur Dürer, wenn er im Marienleben die Jungfrau neben der Wiege sitzen läßt, von Engeln umgeben, die des ganzen Haushaltes rings herum als dienende Geister sich bemächtigt haben, während Gottvater im langen Mantel aus den Höhen herab blickt, hat den Ausdruck des glücklichen Gefühls in anderer Weise hier erreicht. Auch er schildert den Märchentraum, in den das Leben für die ersten Zeiten sich einem Kinde auflöst<sup>1)</sup>.

## 4.

## Piero della Francesca in Città di Castello.

Perugino war Florentiner seiner Kunst nach. Giovanni Santi aber weist in seinen Bildnissen auf eine andere Schule hin, deren Malweise er sich aneignete, die berühmte Umbrische Schule, die von Rumohr, dem geistreichsten unter den modernen Beurtheilern Raphael's, zuerst festgestellt wurde. Ihr Stifter war Piero della

<sup>1)</sup> Man wird bei allen denen, welche Raphael's Leben geschrieben haben, Träumereien dieser Art entdecken. Ueber Raphael's Verhältniß zu seinem Vater schreiben Pungileoni und Passavant in diesem Sinne; über seinen Verkehr mit Perugino Crowe und Cavalcaselle.

Francesca, der noch in Città di Castello lebte als Raphael dort arbeitete. Es wäre wichtig, ein anderes Gemälde noch, das Raphael Vasari zufolge in Città di Castello malte und das verloren ist, vor Augen zu haben, um beurtheilen zu können, ob Piero della Francesca's Einfluß auf ihn ein plötzlicher war. Jedenfalls fand er statt und wir erkennen ihn in dem Altargemälde für die Nonnen von San Antonio, das nach dem Sposalizio in Perugia entstand.

Piero della Francesca's Hauptwerke waren lange vor Raphael's Geburt entstanden, allein die bloße Existenz des Mannes konnte genügt haben, Raphael in eine andere Richtung zu bringen. Vasari sagt von Raphael, er war ein großer Nachahmer'. Dieses Urtheil ist von auffallender Richtigkeit und paßt für seine ganze Entwicklung. Wir werden sehen, wie Raphael in der Folge fremdem Einflusse unterlag. Hierin gab er Goethe nichts nach. Gehalt und Form reizen auch diesen gleichmäßig. Boffens Luise und die Odyssee brachten Goethe's Hermann und Dorothea hervor: das Sposalizio war der Abschluß all dessen, was Raphael Perugino hatte absehen können, die Madonna di Perugia dann die Folge dessen, was Piero della Francesca's Art ihm neu erschlossen hatte.

Die Darstellungen der umbrischen Meister hauchen rauhe Wirklichkeit aus. Das Festliche, Theatralische, über das reale Dasein Erhobene der florentinischen Kunst fehlt ihnen. Sie haben etwas Gebirgsmäßiges, während die Florentiner die Welt in einen Garten umwandeln möchten. Das geziert Anmuthige, das Perugino seinen Gestalten giebt, war florentinischen Ursprungs. Wir begegnen dieser blühenden Art zuerst auf Ghiberti's Bronze-

thüren der Taufkirche von San Giovanni in Florenz: die Hauptereignisse des Neuen und Alten Testaments sind als dramatische Scenen hier so lebendig dargestellt, daß sie uns wie die Theile einer prachtvollen Tragödie anklingen. Nicht die meist genannte zweite Thüre, die ‚Thür des Paradieses‘, habe ich hier im Auge: in höherem Maße noch als diese hat Ghiberti's erste Thüre mit den Scenen aus dem Leben Christi auf die Anschauungen der Florentiner Meister gewirkt, die neben ihm und nach ihm arbeiteten. Kein Maler hat diese Ereignisse in wenig Figuren mit so dramatischem Pathos hingestellt. Der Bildhauer Ghiberti ist der, der für ein Jahrhundert lang den Ton in Florenz angab und Perugino noch suchte ihm nachzukommen<sup>1)</sup>. Die Werke des Piero della Francesca dagegen, der nichts von Ghiberti's Einflusse erfuhr, zeigen Raphael jetzt eine neue Art, Geschichtliches darzustellen. Oberflächlich würde man vielleicht urtheilen, Piero's Gestalten bewahrten im Vergleich zu denen der Florentiner Kunst eine gewisse steife Haltung. Aber es läßt sich über diese scheinbare Unbeweglichkeit reden.

Wenn wir auf der Bühne Scenen der Leidenschaft oder der körperlichen Anstrengung sich entwickeln sehen, so empfangen wir sie in Begleitung heftiger Bewegungen, gleichsam wie den Ausbruch einer unaufhaltbaren Lava von Worten; im Leben des Tages aber, wenn wir uns solcher Scenen erinnern, an denen wir persönlich Theil gehabt, werden wir von beiden Elementen weniger in unserem Gedächtnisse finden. Unserer Erinnerung wird

<sup>1)</sup> Auch Lionardo's Anfänge liegen hier, im Durchgange gleichfalls durch die Schule des Verrocchio.

scheinen, als seien die wichtigsten Handlungen schweigend gethan worden, und die körperliche Bewegung, auch wo es zu äußerster Kraftentfaltung kam, eine mäßige gewesen. In den modernen Schlachten kommt es nur selten zu dem, was man poetisch Kampf und Ringen nennt. Piero della Francesca stellt die Begebenheiten diesem wirklichen Verlaufe nach dar. Auf seinem halbzerstörten Wandgemälde zu Arezzo zeigte er das Untergehen des Maxentius im Tiber. Die siegreiche Reiterei Constantin's ist bis an's Ufer gelangt: nun machen in ihren Rüstungen starr zu Pferde Alle da Halt, die Lanzen in Ruhe versetzt, und sehen schweigend den Todeskampf des Maxentius an, der mit seinem Pferde dicht vor ihren Augen versinken will. Ein anderes Fresko Piero's stellt die Kaiserin Helena dar, wie vor ihren Augen das in der Erde entdeckte Kreuz Christi aufgerichtet wird. Das Gefühl bewegungsloser Aufmerksamkeit, mit der sie in der Mitte ihrer Frauen den Fund betrachtet, und der wortlosen Mühe, mit der die Männer das Kreuz aus der Tiefe aufrichten, überkommt uns selbst. Keine unnütze Gliederbewegung: Jeder hebt und stemmt schweigend nur soweit, als er an seiner Stelle zu thun hat. Erwartung beherrscht die Scene. Das schönste Werk Piero's ist die Taufe Christi auf der Londoner Nationalgalerie. Wie feierlich Christus sich stark aufrecht hält, während Johannes ihm das Wasser des Jordan übergießt, der in flachem Gerinnel um seine Füße geht. Wie bescheiden zuwartend die dienenden Engel daneben sich verhalten. Wie selbst die Bäume, deren dichte Blätter oben einzeln jedes gezeichnet sind, mit der Bewegung ihres Laubes innezuhalten scheinen, damit nichts die Nähe Gottes störe, der aus dem Himmel fern herabblickt.

Vergleichen wir die Darstellung derselben Scene, wie Ghiberti sie auf der ersten der beiden Bronzethüren giebt. Wie schlank und selbstbewußt steht Ghiberti's Christus da, als sei die Menschheit bis in ihre vornehmsten Spitzen hinein Zeuge des Ereignisses: die eine Hand erhebt er pathetisch zum Segnen und das Haupt neigt er vor, von dem das gescheitelte Haar zu beiden Seiten herabfällt und auf den Schultern in Locken aufliegt. In einem Gespräche mit sich selbst, dessen Worte die dienenden Engel zur rechten Seite — die einen stehend, die anderen eben herzufliegend — auffangen und als Chor begleiten, scheint Christus sich auszusprechen. Johannes hält das zum Ausgießen umgewandte Wassergefäß über ihm: seine Stellung drückt aus, wie er im Bewußtsein seiner Inferiorität neben dem Höheren sich nur als Werkzeug fühle. Auch bei ihm die Bewegungen wie für Zuschauer berechnet. Das Repräsentiren, die Rücksicht auf ein urtheilendes Publikum, das als betrachtender Zuschauer stets vorausgesetzt wird, kennzeichnet die Werke der Florentiner. Und auch in den Porträts empfinden wir es.

In die Porträts des Piero della Francesca ist dieser tiefe Ernst der Auffassung eingedrungen und auch die Porträts des Giovanni Santi enthalten, wie ich sagte, dies Element. Raphael's Vater scheint zumeist Bildnisse gemalt zu haben. Auf seinen Altarbildern sind die Donatoren lebensvoller als die Madonna. Unser Berliner Gemälde, das wir von Giovanni Santi besitzen, läßt recht erkennen, wie verschieden er beide Theile behandelte. Nicht den Gestalten der Heiligen ist die beste Arbeit zugewandt: diese stehen fabrikmäßig abgethan, etwas unförmlich sogar da; der Stifter dagegen, der vor der Madonna kniet, hebt sich in Zeichnung wie Malerei

so sehr von den Hauptfiguren ab, als hätte Santi diese seinen Gehilfen überlassen und ihn allein dem eignen Pinsel vorbehalten. Diese Theilung der Arbeit war hergebracht damals und wir finden die schönsten Portraits mancher Meister nicht da, wo bloß eine einzige umrahmte Figur oder ein Kopf als Bildniß dasteht, sondern auf Massendarstellungen, oder neben Madonnen und Heiligen, wo die Andacht die Züge verklärt.

Für den Zusammenhang Giovanni Santi's mit Piero della Francesca haben wir feste Angaben. Piero malte — lange Jahre vor Raphael's Geburt — für den Herzog in Urbino, und Giovanni vermittelte die Bezahlung. Auch Signorelli, Piero's Schüler, stand Giovanni Santi persönlich näher. Ebenso Melozzo da Forlì, der großartigste von den umbriischen Meistern, von dem jenes oben erwähnte Gemälde stammt, das aus dem Palaste von Urbino in das Berliner Museum gelangte. Werke des Piero della Francesca hatte Raphael nicht nur in Perugia vor Augen, sondern deren als Kind schon in Urbino gesehen; in Città di Castello aber, in derselben Kirche, für die von Raphael 1504 das Sposalizio gemalt ward, hatte auch Signorelli gearbeitet.

## 5.

## Die Madonna von Perugia.

In Raphael's Sposalizio vielleicht schon sehen wir die dramatische Grazie, die das Kennzeichen Raphael's als Schüler Peruginos bleibt, mit der schweigenden Haltung der umbriischen Schule sich vereinigen; niemals aber ist deren majestätische Ruhe auf einem Werke Raphael's so hervorgetreten als in den beiden Gestalten